

الفاعل الفلسفي وتحولات اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة (نهاية الأرض إنموذجاً)

The Philosophical Actor and the Transformations of Decentralization in Postmodern Theatre (The End of the Earth as a Model).

م. د. عباس كاظم رحيمه.

Assistant Professor Abbas Kadhum Rhaima.

وزارة التربية: مديرية تربية ذي قار

Ministry of Education: Dhi Qar Education Directorate

ملخص البحث

يعالج هذا البحث الموسوم "الفاعل الفلسفي وتحولات اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة (نهاية الأرض إنموذجاً)" مجالين بالغَي الأهمية في مجال المسرح، ينبثق المجال الأول من الحقل الفلسفي لاستقراء فواعل ما بعد الحداثة في إنتاج معطى اللامركزية، بينما يتجلى المجال الثاني في تحولات اللامركزية في عروض المسرح ما بعد الحداثي خاصة أن التفاعل ما بين حقل الفلسفة وحقل الفن المسرحي له جذور ممتدة في التاريخ. وعليه أحتوى البحث على أربعة فصول هي كالآتي:

الفصل الأول (الإطار المنهجي) تناول الباحث مشكلة البحث والتي تضمنت التساؤل الآتي:

(هل يتبنى الإخراج المسرحي انطلاقاً من تجليات الفاعل الفلسفي تحولات إخراجية تعتمد على اللامركزية بوصفها جوهرًا أساسيًا في عروض ما بعد الحداثة وما هي تحولاته الفلسفية؟) كما جاءت أهمية البحث في كونه يمثل محاولة تتقصى إتجاهات الفاعل الفلسفي ومعرفة أبرز مفاهيمه وإشتغالاته المنتجة للتحولات اللامركزية، ومدى تطبيقاتها في إثراء عروض ما بعد الحداثة والمنجز الإخراجي والمؤسسات المسرحية. بحيث تتم من خلاله إفادة المخرج المسرحي على نحو خاص لتعرفه على نحو فلسفي وعلمي ومنهجي على التجارب الفنية المسرحية، التي تهتم بدلالات التحولات اللامركزية في العرض المسرحي، وقنوات عمل الأنساق الجمالية لتأثير حضور الفاعل الفلسفي ودلالاتها قياساً لمنظومة خطاب الحوار المسرحي. بالإضافة الى مختلف الجهات الفنية ذات التخصص الفني من قبيل: كلية الفنون الجميلة، معهد الفنون الجميلة، والفرقة القومية للتمثيل، والفرق الأهلية ذات العلاقة فضلاً عن المؤسسات الفنية والإعلامية المتخصصة. وأيضاً الفاعلون بمجال المسرح: مؤلفون مخرجون، كتّاب وتقنيون، نقاد، وجمهور، وذلك لما يقدمه البحث من معارف يسهم بها في إغناء مجالهم. وهدف البحث الى التعرف على أبرز تحولات اللامركزية في إنتاج الخطاب المسرحي ما بعد الحداثي تلك التي تأثرت بفواعل فلسفية مهيمنة مثل علاقة السلطة بالمعرفة، والحضور والغياب والاختلاف والسرديات الكبرى واللاهوية والجوهر والمظهر. تالياً حدود البحث الزمنية المحددة بالعام (٢٠٠٦) والحد المكاني مسرح لاتراب ريفر الفرنسي

أما الحد الموضوعي تضمن دراسة (الفاعل الفلسفي وتحولات اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة، عرض مسرحية نهاية الأرض أنموذجاً) وأخيراً تحديد المصطلحات وتعريفها. أما الفصل الثاني، الإطار النظري، فقد قسمه الباحث الى بحثين، تناول الأول مفهوم: الفاعل الفلسفي وتحولات اللامركزية. بينما المبحث الثاني جاء بعنوان: تحولات اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة. وأختتم الفصل بما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات. وفي الفصل الثالث (إجراءات البحث) تناول الباحث مجتمع ومنهج وأداة البحث وتحليل عينة البحث، مسرحية (نهاية الأرض). أما الفصل الرابع تضمن نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وأخيراً خُتم بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية/ الفاعل، تحولات، المركزية.

Summary

This research, titled "The Philosophical Actor and the Transformations of Decentralization in Postmodern Theater (The End of the Earth as a Model)," focuses on two important areas in theater. The first area comes from philosophy and looks at how postmodern actors show decentralization. The second area is about how decentralization has changed in postmodern theater performances. The connection between philosophy and theater has a long history. The research includes four chapters, as follows:

Chapter One, titled "Methodological Framework," discusses the research problem, the importance and goals of the research, the time, place, and subject of the study, and explains the main terms.

Chapter Two, "Theoretical Framework," has two parts. The first part explains the idea of the philosophical actor and the changes in decentralization. The second part is called "Transformations of Decentralization in Postmodern Theater." The chapter ends with key points from the theory.

Chapter Three, titled "Research Procedures," explains the research group, the methods used, the tools, and the analysis. The chosen play for the research is The End of the Earth.

Chapter Four, titled "Research Results and Discussion," explains the most important results of the research, gives some conclusions, and ends with the sources and references.

Keywords: actor, transformations, centrality.

مقدمة:

أنتجت فلسفة ما بعد الحداثة جملة من المفاهيم والفواعل الفلسفية التي ناقضت بها الحداثة وحاولت تجاوزها كي تنتج نظاماً فلسفياً مغايراً بشكل جذري. إن اعتماد الحداثة على الثنائيات قابله نقض لها، وإرتكاز الحداثة على المعنى قابله دحض للمعنى، أما اعتماد الحداثة على المركز فقد تم تدميره حيث سعت ما بعد الحداثة الى اللامركزية. وغياب المركز، والإحتفاء بالهامش، وهذا لم يكن تأثيره قاصراً على الفلسفة فحسب؛ بل إمتد الى الفن التشكيلي والسينمائي والمسرحي على حد سواء. إن اللامركزية كفاعل فلسفي ما بعد حداثي أدى الى إنتاج خطاب مسرحي مغاير للخطاب الحداثي والذي تشكل في المعنى والقصد وأنتج أشكالاً جديدة تعتمد اللامركز في إنتاج خطابها الفني. هذا المفهوم ألقى بظلاله على مجمل التفكير الفلسفي ما بعد الحداثي، فأصبحت عروض ما بعد الحداثة بميلها نحو اللاتحدد والتشتت والتفكك والتمزق وتقويض السعي لتحقيق الإكتمال والبحث عن الشروط الخاصة لتجاوز مفهوم الهوية والكيونة، ودحض مركزية المضمون بالنسبة الى الشكل، وهي إحدى منتجات الإعتماد على فاعل فلسفة ما بعد الحداثة ألا وهو اللامركزية، والتي بدورها تعرضت الى تحولات عديدة تشكلت في بناء مسرحي خاص يختلف كثيراً عما قبله. على ضوء ذلك، أدت اللامركزية الى نقض مركزية المضمون والمعنى، وكذلك مركزية العرض المسرحي نفسه وقابليته على الإنفتاح على استراتيجيات تؤجل إكتماله وإنهاء معناه، وعدم قدرة العمل الفني على الوجود خارج عملية تلقيه والإستجابة إليه. لذا كان من الضروري محاولة البحث والتوصل إلى فهم التأثيرات التي أحدثتها اللامركزية بارتباطها باللاتحدد والتشظي والتشتت والإنتشار والتشذر وغيرها، مسميات أو محددات تُشير الى توجهاتهم وهي مفارقة واضحة في تحدد المهيمنات التي تميز الإتجاه والنوع ورسم حدوده المنهجية والمعرفية. الأمر الذي يستدعي الغور على نحو عميق في هذه المفاهيم وفك ترميزاتها الدلالية والفكرية وأهم المرتكزات الفلسفية التي أسهمت في تشكيل الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي لما يسمى كناية بما بعد الحداثة نسبة لفلسفة أو تيار ما بعد الحداثة. لذا وجد الباحث ضرورة الوقوف ثم فحص هذه المشكلة وصياغتها على شكل عنوان أنبثق عن تساؤل داخل البحث مفاده: هل يتبنى الإخراج المسرحي انطلاقاً من تجليات الفاعل الفلسفي تحولات إخراجية تعتمد على اللامركزية بوصفها جوهرًا أساسيًا في عروض ما بعد الحداثة وما هي تحولاته الفلسفية؟ من هذا المنطلق تتضح الحاجة الى البحث في موضوع (الفاعل الفلسفي وتحولات اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة) للأسباب في أدناه:

أولاً: لقوة العلاقة بين الفلسفة والفن المسرحي على مر التاريخ، وعلى ظهور فواعل جديدة في الوقت الحاضر.

ثانياً: ضرورة البحث في كيفية تأثير الفلسفة بالمسرح وكيفية إنبثاق الأشكال المسرحية المؤطرة بالإطار النظري لها.

ثالثاً: التركيز على مفهوم ما بعد الحداثة سواءً على مستوى الأبعاد الفلسفية أو الفنية والمسرحية على حد سواء.

وعليه تكمن أهمية البحث في محاولته تقصي اتجاهات الفاعل الفلسفي ومعرفة أبرز مفاهيمه وإشغالاته المنتجة للتحولات اللامركزية، ومدى تطبيقاتها في إثراء عروض ما بعد الحداثة والمنجز الإخراجي والمؤسسات المسرحية على النحو الآتي:

١- المخرج المسرحي على نحو خاص لتعرفه على نحو فلسفي وعلمي ومنهجي على التجارب الفنية المسرحية، التي خصت الاهتمام بدلالات التحولات اللامركزية في العرض المسرحي، وقنوات عمل الأنساق الجمالية لتأثير حضور الفاعل الفلسفي ودلالاتها قياساً لمنظومة خطاب الحوار المسرحي.

٢- الجهات الفنية المتخصصة (كلية الفنون الجميلة - معهد الفنون الجميلة، والفرقة القومية للتمثيل، والفرق الأهلية ذات العلاقة فضلاً عن المؤسسات الفنية والإعلامية المتخصصة).

٣- الفاعلون بمجال المسرح: مؤلفون مخرجون، كتّاب وتقنيون، نقاد، وجمهور، وذلك لما يقدمه البحث من معارف يسهم بها في إغناء مجالهم.

وتبعاً لذلك، يهدف البحث الى التعرف على أبرز تحولات اللامركزية في إنتاج الخطاب المسرحي ما بعد الحداثي تلك التي تأثرت بفواعل فلسفية مهيمنة مثل علاقة السلطة بالمعرفة، والحضور والغياب والاختلاف والسرديات الكبرى واللاهوية والجوهر والمظهر. وضمن حدود البحث. وهي الحدود الزمانية: ٢٠٠٦. بوصفها الفترة الزمنية التي تمخض عنها إنتاج عينة البحث. أما الحدود المكانية: هي مسرح نيفيرس للثقافة في باريس، من إنتاج شركة زيكوبولس. بينما حدود الموضوع: تُحدد الدراسة في تناولها: معطيات فلسفية أنتجت تحولات لامركزية أثرها الفاعل في تشكيل رؤيته سواءً على مستوى التنظير الفلسفي، أو المنجز الإبداعي الذي اعتمده المخرج في عروض مسرح ما بعد الحداثة. وعليه يتم تحديد وتعريف المصطلحات في البحث من أجل الوقوف على المفاتيح الرئيسية في العنوان الموسوم (الفاعل الفلسفي وتحولات اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة) سنتطرق الى المصطلحات الواردة فيه سواءً على المستوى الإصطلاحي أو الإجرائي، كما في الآتي:

- الفاعل:

الفاعل من: فعل يفعل فعلاً، و"فعل" يدل على إحداث شيء من عمل وغيره. ويقال فعل الشيء -فعلاً وفعالاً: عمله. تفاعلاً: أثر كل منها في الآخر. الفاعل: العامل والقادر. الفاعلية: وصف في كل ما هو فاعل.^(١) وفي سياق لغة الأدب يكون الفاعل، من حيث ارتباط "فاعلية الفاعل بتجسيدها إرادة الإنجاز "معرفة - لإنجاز / سلطة - الانجاز" وهكذا ينجز (الفاعل) ادواره (الفاعلية) طبقاً لإرادة ومعرفة وسلطة"^(٢). ومصطلح الفاعل من الناحية الفلسفية، بحسب (دليل اكسفورد للفلسفة): "الشخص أو (كائن آخر) القائم بالفعل، وثمة تاريخ

طويل يرتبط بالتفكير في خاصية كون الشيء فاعلاً (...). وهكذا اعتبرت الفاعلية قوة سببية. يفترض مثل هذا التناول حين يناط (بالسببية - الفاعلية) دور بارز في توضيح مفهوم الفعل^(٣). وفي هذا الإطار يُشار الى أن الفاعلية هي "وصف لكل ما هو فاعل - والعلل الفاعلة أو الفعالة هي التي تُحدث أثراً بالفعل"^(٤). ومن كل ما تقدم رأى الباحث أنه يجب أن يصوغ تعريفاً إجرائياً لمفهوم الفاعل الفلسفي يتماهى وهدف البحث.

التعريف الإجرائي للفاعل الفلسفي:

الفاعل الفلسفي هو العنصر المؤثر والفعال، القادر على خلق أثر أو إستجابة فلسفية أو فكرية أو فنية، والذي يلعب دوراً أساسياً في تشكيل أفكار جديدة أنعكست في الرؤى الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة. - التحول.

- عرفه أرسطو "إنقلاب الفعل الى ضده"^(٥). والتحولية في معجم الفلسفة هي "نظرية بيولوجية تذهب الى أنواع الأحياء غير الثابتة بل بالعكس قابلة للتحول من نوع الى آخر"^(٦). وهذا بالضد مما كان يعتقد في السابق بأن الأجناس ثابتة وغير قابلة للتحول. وعرفتُها "إديث كريزويل" التحولات هي إنتقال يدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها"^(٧). ومن جملة التعريفات الأنفة الذكر يمكن صياغة التعريف الإجرائي لمفهوم التحول وبما ينسجم مع هدف ومتطلبات البحث بالآتي:

التعريف الإجرائي للتحول

التحول هو فعل إنتقال أو تغيير من حالة أو معطى أولى الى حالة أخرى أو معطى جديد، تحرر فيه اللامركزية أنبثاق الأشكال وتفاعلها بحيث تتبدى كعنصر مهيم في الرؤى الإخراجية ما بعد الحداثية التي يتحول فيها الشيء الى ضده. - اللامركز.

نشأت فكرة اللامركز من المركز نفسه، حيث كان يعتقد أن الإنسان هو مركز العالم وأن الأرض مركز الكون نتيجة لاعتبارات دينية وغيبية. لكن ومع الاكتشافات العلمية المتتالية تم دحض هذه الفكرة^(٨)؛ ولكن بقيت فكرة المركز مهيمنة على العقل البشري، مثل "مركزية اللوغوس" وهو مصطلح مركزي في التفكير "ويقصد به مركزية العقل والتفكير العقلاني والمنطقي والمفاهيمي والقيمي والذي يفهم العالم بوصفه حضوراً للحقيقة، حقيقة الشيء وحقيقة اللغة والمعنى. ويستهدف التفكير تقويض هذه المركزية من خلال نسف فكرة البنية والمركز والأصل والحقيقة والمدلول"^(٩)، أما مركزية الصوت فالمقصود بها حسب رأي "دريدا" هي "نزعة إعطاء الصوت البشري أو الكلام أولوية على الكتابة وبقدرتها وبين مركزية اللوغوس أو المركزية العقلية ويُعد كليهما كأبرز

تجليات للتفكير الميتافيزيقي^(١٠). ومن تلك التعريفات السابقة سعى الباحث الى صياغة تعريف إجرائي لمفهوم اللامركزية يتماشى مع هدف البحث.

التعريف الإجرائي للامركزية

اللامركزية هي تحطيم للمركز الواحد المهيمن والمؤثر والذي ترسخ في الفكر الغربي على أنه سلطة العقل والمنطق، أو الحضارة الغربية كمركز وبقية الحضارات كهامش، والذي أثر في الفن المسرحي بتحطيم مركزية الكلمة أو المعنى أو العرض المسرحي وهامشية التلقي الى اعتبار أن العرض المسرحي هو عملية في طور التشكل وليس لها مركز محدد.

ومن جميع ما تقدم يمكن صياغة تعريف إجرائي للفاعل الفلسفي وتحولاته اللامركزية في عروض مسرح ما بعد الحداثة بالآتي:

وهي العروض المسرحية التي انطلقت من المنظومة الفلسفية لما بعد الحداثة تلك التي اعتمدت على دحض فكرة المعنى والتجريب الشكلي المتطرف والتشتت والتغير في موقع عناصر العرض المسرحي من منتج ومنتلق وأداة توصيل وغيرها.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

الفاعل الفلسفي وتحولات اللامركزية

من بين أكثر المؤثرات حضوراً في ما بعد الحداثة كنتاج لفواعل فلسفية من جهة وتأثير ذلك على معطى اللامركزية من جهة أخرى، سعياً الى تقويض كل المسلمات والبداهيات القارة والثقة المفرطة بوجود معنى حقيقي. كانت الدعوة الى عدم وجود أصل أو مركز وأن كل ما هناك تراكمات من التحولات والتحويلات التي تحيل في الوقت نفسه الى أكثر من مركز أو مسار تحرراً من أوهام الميتافيزيقا المطلقة. وهكذا اختلفت التنظيرات التي كانت بداياتها من طروحات نيتشه وغيره من الفواعل الفلسفية والتي كان لها تأثيرها على فن مسرح ما بعد الحداثة الذي نهل من فرضيات "ميشيل فوكو، وجاك دريدا وليوتار ، وغيرهم"، بدرجات متفاوتة. يقف خلف هذا التحول الأساسي في التفكير الفلسفي؛ ومن ثم أثره الفني في أفكار "فريدريك نيتشه ومارتن هيدجر" الأساسية. لقد أثار كل فيلسوف جملة من المفاهيم أعطت أبعاداً مثل علاقة المعرفة بالسلطة، والمركزية الغربية، والحضور

والغيباء، والاختلاف، والسرديات الكبرى وإنعدام كل من الجوهر والمعنى والحقيقة مما كان له أبلغ الأثر في إبداع مقتربات فنية تعتمد معطى اللامركزية في إنتاج خطاب فني ما بعد حداثي، كما سيتضح ذلك عند تناول الإخراج المسرحي ما بعد الحداثي.

- ميشيل فوكو: دحض مركزية المعرفة وخطاب السلطة.

في ضوء حربه على الميتافيزيقا، يرفض "ميشيل فوكو" منطلقات المشروع الغربي، خاصة عصر الأنوار التي سجنّت الإنسان تحت قناع جديد مخادع من الأفكار التي تبدو إيجابية تحت مسمى الحداثة، والخلل يكمن في الخضوع الى عقلانية الخطاب اللامتناهي. وبذلك، كان توجه "فوكو" نحو العلوم ودحض المركزية يتجلى في المثل الأعلى الأبستمولوجي الذي كان يطمح إليه في إثبات إهتمامه: "بهذا التكاثر والتوالد وتعدد العلاقات وتعاقب الإنزياحات هو ما يجعل الأبستمية حقلاً مفتوحاً للعلاقات القابلة للوصف دون حد"^(١١). وكما هو الحال في التأكيد الأبستيمي على أنفتاح التأويلات؛ فالعرض في مسرح ما بعد الحداثة لا يتحدد من أشياء ثابتة أو يعتمد على النهايات المغلقة وإنما على اللعب بالأدوار من خلال عرض المتناقضات سعياً الى تشتت السلطة والنظام، الأمر الذي يجعل التنبؤ بسير أحداث العرض أمراً عسيراً مما يتيح إمكانية الإزاحة والتحول بين أنفتاح العرض على التأويل، ومحدودية تفسير النص... فالمعرفة العلمية أيضاً لها خطابها المتميز الذي تتحكم في إنتاجه وضمن قواعد خاصة، تشكل نسقاً من العلاقات لا توجد فيها أية لحظة ذاتية. الأمر الذي يمكن أن يدرس فيه الخطاب كموضوع أو كظاهرة مستقلة. وهو ما ينطبق على علاقته بالمعنى والتمايز الذي تنتجه الأنواع المختلفة للقصدية التي تحكمت بالمنظور الفلسفي لذا حاول فوكو تحجيم وتقليص أهمية الذات، وإنحسار جميع مظاهر الوعي والقصدية والمعنى"^(١٢).

من آثار أفكار فوكو عن الحقيقة وعلاقتها بالتمركز حول العقل أو السلطة أن يُحرر المعنى ويقوض مركزيته في النص أو المؤلف أو منشئ الخطاب. فالسلطة والمعرفة لا تملكها قوى بعينها مثلما لا يملك المعنى وليس هو "في ملك طبقة، وملكيته لها أساسها الغلبة. (...)" فهي استراتيجية أكثر منها ملكية، ولا ترجع آثارها ومفاعيلها الى تملك ما، بل تعود الى تدابير وحيل ووسائل وتقنيات وأعمال فهي تُمارس أكثر مما تملك"^(١٣).

يوصلنا الطرح الفوكوي الى تناول خاص للعلاقة بين المركز والهامش متعينة من خلال علاقات القوة والهيمنة، فيكون هناك أفضلية للمركز على الهامش وتمييز له من خلال الخطاب الذي يجعل الهامش ضائعاً وبلا شكل "فالمركز الذي حدد موقعه كمركز فرض على الآخر أن يكون بلا مركز، لأنه ليس للدائرة سوى مركز واحد. وما التعيين خارج المركز إلا هو التورط في المساحة اللامتعينة كمحيط يمكن أن يتسع الى ما لانهاية. فالمتعين الوحيد هو المركز، وبالتالي يغدو متعيناً بلا حدود مقابل لا حدود المحيط حوله الذي ليس هو محيطاً فعلاً، وإنما هامش. لأن كل ما ليس مركزياً إنما هو طرف آخر، هامش، وهامشي"^(١٤). لقد أدى فاعل التشكيك

الفوكوي إلى مهاجمة القوة والمعرفة والسلطة ومن ثم إلى إبطال المعرفة اليقينية ووسع من آفاق الحرية الإنسانية والوعي وأرتبط ذلك إرتباطاً أساسياً باللامركزية.

- جاك دريدا: ولعبة الاختلاف:

دعت التفكيكية، كنظرية ما بعد حداثة، إلى إعادة النظر في الثوابت والمسلمات والمقولات المركزية التي تأسست عليها الحداثة، انطلاقاً من التشكيك بكل ما هو ثابت، وفي مفهوم الاختلاف والإرجاء يكمن الأساس الذي أعمدته التفكيكية في تحقيق هدفها. على ذلك، ينتفي عند التفكيكيين ذلك التوافق الزائف بين اللغة والعالم الذي حاول الأدب والفلسفة والأديان ترسيخه في العقل البشري، ولا تعود اللغة هنا مرآة للمعرفة، بل إن الكلمات نفسها لا تُفسر إلا على أساس مشاركتها في نظام سابق يحدد علينا المعاني ويفرض أنظمة مفاهيمية محددة وغير قابلة للقياس مما يؤدي إلى عدم التعويل على علاقة اللغة بالواقع "الثقة الزائفة المتمركزة حول العقل في اللغة باعتبارها مرآة الطبيعة تنبع من توهم أن معنى أي كلمة يستمد جذوره من بنية الواقع ذاته؛ ومن ثم يؤدي إلى مثول حقيقة تلك البنية مباشرة في الذهن، ويصب هذا كله في حضور ميتافيزيقي زائف"^(١٥). حيث ربطت الميتافيزيقا بين الوجود والحضور، وجعلت من الحضور مبدأً متحققاً في كل الظواهر والأشياء، وهي صورة جليلة للوجود.

الأمر نفسه ينتج عن خلق ثنائيات زائفة أو ما يسميها دريدا "الدلالات المتسامية" والتي تنظم التفكير وتحبسه في مقابلات عديدة: الكلام/الكتابة، الروح/الجسد، المعنى الحرفي/المعنى المجازي الخ، هذه المتضادات المفاهيمية من شأنها أن تعرقل التفكير وتؤدي إلى فهم خاطئ لطرفي الثنائيات لأنها ليست متناقضة في الحقيقة بل متكاملة ولا يمكن فهم إحداها دون الأخرى بسبب أن "التناقضات الظاهرة يحتاج في الحقيقة بعضها إلى بعض، ودائماً ما يشير كلٌ منها ضمناً إلى الآخر"^(١٦). وتعزيزاً للبحث عن نقاط تهديم النص وكشف خباياه الحقيقية، قامت التفكيكية بتقويض أسس أي نص وهدمه وتعريته، وتجاوزه، لكي تعبر عن رؤية تفكيكية. حيث أن دريدا لا يقوم بعملية هدم وإنما يمكن أن نطلق عليها عملية تحلل وتداعٍ وتفكيك بمعنى نقض لجميع الأسس التي نهضت عليها كل الفلسفة فتتهار التناقضات التي أبتنى عليها الفكر الفلسفي من تلقاء ذاتها. ففكرة الأثر الذي يخلفه حرف لدى الآخر أو كلمة لدى الأخرى تسمح لدريدا "بأن ينقل المركز الأساسي لكل فكر، بل هو بالأصح ينتزع كل نقطة إرتكاز للفكر الإنساني ومن هنا تبدأ بالتهاي جميع معضلات الفلسفة الأساسية. وبعد هذا التهوي للفلسفة ومشاكلها يقيم دريدا فلسفته البلا مركزي أي هذه الفلسفة التي تخلص جذرياً من العودة الى الكلمة أو العقل لضمان حقيقة ما تؤكد، وتتلاشى من الأفق مشكلة الحقيقة والمعرفة والأصل الأول ليبقى أماناً عالم بريء ناضج للتأويل"^(١٧). وهذا ما سعى إليه الفاعل المسرحي من تفكيك النص وإستبداله بالإمكانات الجسدية والتدفق الصوري. حيث أن علاقة النص باللغة هي علاقة مفككة ليس لها قاعدة نموذجية لفهم

مدلولاتها، بل دائماً ما يصار الى توجيه هذه المدلولات على خلاف مرجعياتها التقليدية للمعنى وتحولها من شكل ثابت الدلالة الى إدخالها في فضاءات شاسعة من التأويلات المتشابكة والمعقدة التي لا تطمان الى معنى محدد، وإنما تميل الى التعدد والاختلاف. ومن هذه الناحية، لا يوجد شيء خارج النص، بل كل نص يستدعي مجموعة من النصوص التي يمكن الإستعانة بها في الكشف عن ما تحتوي عليه النصوص السابقة عليه أو أن تشير اليه.

ومن خلال مفهوم الكتابة يدحض دريدا جملة من المركزية أو الأسس التي لا يمكن تخطيها مثل الثنائيات ومركزية الصوت، ومركزية اللوغوس ومركزية المعنى تمتعت الإدانة الموجهة للكتابة - وهي الإدانة الموجهة الى افلاطون وغيره من الفلاسفة - بأهمية متزايدة، ولذلك سببيلين:^(١٨).

أولاً: إن نزعة مركزية الصوت التي تعتبر الكتابة تمثيلاً للكلام، والتي تضع الكلام في علاقة مباشرة وطبيعية مع المعنى - هذه النزعة مرتبطة بـ "نزعة مركزية اللوجوس"، التي تنطوي عليها الميتافيزيقا إرتباطاً لا خلاص منه.

ثانياً: إن توجيه الفلسفة نحو نظام ما للمعنى - الفكر والحقيقة والعقل والمنطق - قد اعتبر إيجاباً لها في ذاتها وتأسيساً. والإشكال الذي يحدد طبيعته دريدا لا يتضمن علاقة الكلام بالكتابة في الخطاب الفلسفي فحسب، بل يتضمن أيضاً إدعاء أن الفلسفات المتنافسة ليست إلا نسخاً من نزعة مركزية اللوجوس.

ومن هنا، يطمح دريدا من أجل تحقيق دحض مركزية العقل إلى "تفكيك كل المراكز الدلالية، وبؤر المعاني التي تشكلت حولهما، فالممارسة الفكرية حول اللوجوس أنتجت تمركزاً عقلياً صلباً جداً أقصى كل ممارسة فكرية لا تمتثل لشروطه، لأنه ربط بينه وبين معنى الحقيقة، وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير"^(١٩). ومن أجل استخدام الاستراتيجية التفكيكية لدحض التمركز حول العقل ونقد سلطة العقل والمنطق، وكشف التناقض بين الميتافيزيقا والمعاني المناهضة للنماذج والقوالب العقلية الجاهزة مثل الثنائيات، ذهب دريدا إلى "دور حر للغة، بوصفها متوالية لا نهائية من اختلافات المعنى"^(٢٠). الأمر الذي يؤدي أيضاً إلى الاختلاف ومن ثم لامركزية العقل والمنطق واللوغوس

- جان فرانسوا ليوتار: السرديات الكبرى وتقويض المركز.

ينطلق ليوتار من أزمة الميتافيزيقا ومن أثر السرديات الكبرى على الوعي والمعرفة والعلم، ويحاول البرهنة على أنها، بحكايتها السياسية المدافعة عن الإنسانية ضد رجال الدين وطغاة السياسة، أو حكايتها الفلسفية في إكتساب الروح للتقدم إتجاه الحق والعدالة والمساواة، هذه السرديات لم تعد قادرة على مخاطبة الحالة المعاصرة، أي ما بعد الحداثة. فالمعرفة تتحول على يد هذه الخطابات الكبرى إلى وسيلة للشرعنة والتبرير مع أن "وضعية المعرفة قد تغيرت مع دخول المجتمعات المتقدمة إلى العصر ما بعد الصناعي"^(٢١) أو ما يسميها

ليوتار "المجتمعات المعلوماتية". وسواءً كان خطاباً علمياً أو فلسفياً فإن السرد الفوقي - وبالضد من كفاءته - يحاول أن يُثبت مصداقيته ويمنح قواعده شرعية مطلقة، وبما أن ما بعد الحداثة تُعد تشكيكاً متنامياً بكل ماله صلة بالسرديات الكبرى، فيكون الأهم هو التشكك والتساؤل عن مصداقية هذه السرديات والإنصار للتابع والمهمش. ثمة تشكيك ما بعد حدائي بالتاريخ الكوني لأن الثقافة الغربية تمحورت حول المركز واعتبرت الهوامش تابعة لها، وينطبق هذا على مسرح ما بعد الحداثة الذي يتجه نحو تقديم حدث قلق غير مستقر، بالإضافة إلى خلخلة التقسيمات التراتبية، وتلقي بظلال الشك بمركزية العرض الذي يتميز بمرجعياته. لذا تميل ما بعد الحداثة إلى "تفضيل المحلي في التواريخ والخطابات والحكايات، ذلك كله يجعل الخطاب ما بعد الحدائي أشبه بجزء يتجانس مع خطاب الأطراف الذي أخرسه المركز حين أخرس التواريخ الأخرى، وخصوصاً تلك التي تطرح رؤية للعالم متناقضة، أو غير متطابقة، مع رؤية الغرب"^(٢٢). حسب "ليوتار" أبرزت ما بعد الحداثة جملة من الاعتبارات الأساسية التي تعد نقلة هامة في التفكير الفلسفي وكان لها أبلغ الأثر في الفكر والفن على حد سواء، من هذه الاعتبارات:^(٢٣) يمكن إدراج الآتي:

- مناهضة التاريخ الكوني على الطريقة النيتشويه، إلى تجذير العروض البنيوية للحكاية التاريخية بحيث يتم فضحها كطرارز من التعمية الصوفية.

- إعلان أن القصة والتاريخ يقحمان المواصلة والخاتمة على صمت الواقع وفجواته وانقطاعاته.

- ربط الحكاية بالأسطورة والخرافة والغائية والميتافيزيقا.

- ألمح إلى أن تأثيراتها الرجعية تتعارض مع التعقيد التحريري للتحليل النقدي.

ويكون أثر ذلك جلياً على "المعنى"، خاصة أن ما بعد الحداثة تثير إشكالاً جديداً على المستوى الفكري والفني وصولاً إلى تدمير فكرة العرض المسرحي المكتمل والمستقل بذاته. ونتيجة لهذا يتم مناهضة التواتر السردية من خلال خلق نوع من التناقض بين الملفوظ الحوارية والحركية عبر تفكيك العناصر وعزلها بعضها عن بعض، ما ينتج عنه توسيع دائرة الدلالات التي يوحى بها العرض؛ "إنه انتصار الشكل السطحي، الحد الأدنى المشترك لكل مدلول، درجة صفر في المعنى، إنتصار تراجع معنى كل الصور المجازية. إنه أدنى شكل لطاقة الرمز. إن هذا الشكل عديم المفاصل والفوري وبلا ماض ولا مستقبل ولا تحول ممكن، يغلب كل الأشكال الأخرى، لأنه آخرها"^(٢٤). لقد تحولت أشكال التعبير من وجهة نظر "ليوتار" تحولاً جذرياً لأننا "نعيش أنماط التعبير الافتراضية، فكل الأشكال الثقافية الأصلية، وكل الكلمات المحددة مبتلعة في هذا النمط لأنه بلا عمق وفوري وسريع النسيان"^(٢٥)، وبهذا يتحرر النص، ومن بعده أي أبداع، من القالب الصارم النهائي الذي يعد حكماً ناجزاً، فيقع التلقي كذلك في حراجه الحكم لأن النص لم يعد محكوماً بقواعد ناجزة "ولا يمكن أن يخضع لأي حكم حاسم عن طريق تطبيق مقولات معروفة على هذا النص أو هذا العمل"^(٢٦). ينكشف من ذلك أن المعنى

كمركز قد تحول الى وهم رسخه التاريخ الفكري لأن المركز نفسه قد تم تحطيمه ولا يستثنى من ذلك المعنى القار والنهائي.

إن هدم المركزية يتجلى في رفض خطاب الحداثة، حيث قام ليوتار بتفتيت مركزية السرد الفوقي، سواء المتعلقة بفكرة المجتمع ككيان عضوي كما عند دوركهيم، أو كنظام وظيفي كما عند "سيمونز" أو طبقتين كما عند "ماركس"، ذاهباً إلى أن ثمة غائية تعطي شرعية للروابط الاجتماعية ودور العلم والمعرفة. بالمعيار نفسه يدحض ليوتار الروح المطلق والديالكتيك "الهيغلي". إن دحض هذه المركزية يؤدي بالضرورة إلى دحض المرجعية سواء على المستوى الميتافيزيقي المطلق أو الذاتي. بمعنى أن المصادر أو الأسس قد إنتقت خاصة فيما يتعلق بالأفكار المتصلة بالعقل والحقيقة والتقدم التاريخي على عكس التفكير الهيغلي أو الكانطي.

إن أهم ما يثار في علاقة الفواعل الفلسفية بمسرح ما بعد الحداثة هو ما أشار إليه ليوتار من مضاعفة العاب اللغة ويكون لكل منها معياره الخاص المتفرد من غير هيمنة خطاب أو معيار على آخر استناداً إلى حقيقة مطلقة وقاطعة، فلا يعود للمركزية وجود حقيقي لأنها لا توجد في الأصل بل تم اصطناعها (٢٧).

المبحث الثاني

تحولات اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة

تتجه ما بعد الحداثة بعلاقتها بالفن عموماً إلى رفض السائد والبحث عن مقتربات جديدة في العملية الإبداعية، خاصة فيما يتعلق بالكيفيات التي يتمظهر فيها المعنى، أو يظهر فيها "الجميل" و"السامي" (٢٨). إن دعوة (نيتشه) للحذر من الإطمئنان إلى التفسير والإرتكان إلى المعرفة كان لها أبلغ الأثر في رفض المعنى النهائي غير القابل للجدل "إذ أن عالم المفاهيم والرموز لا ينجلي كلياً ليمنحنا حضوره الوضاء في تمام الشفافية والوضوح، بل أن المسافة لكبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه، بين ما تومئ إليه وما تستره" (٢٩). وفق هذا السياق، هناك مفاهيم معينة لم تعد قابلة للعمل أو أنها مشكوك فيها إرتبطت بالحداثة ولم تقابلها ما بعد الحداثة بالقدر نفسه من الإطمئنان، مثل "الإستقلال الذاتي، والسمو، واليقين، والسيطرة، والوحدة، والشمولية، والنظام، والعولمة، والمركز، والاستمرارية، والغائية، والخاتمة، والهرمية، والتجانس، والتفرد، والمنشأ" (٣٠)، وكان تقويض هذه المفاهيم هو نتاج للفواعل الفلسفية ما بعد الحداثية المؤثرة في العرض المسرحي ما بعد الحداثي.

بناءً على ذلك، تصدت فنون ما بعد الحداثة إلى تفكيك المدلول المتعالي وتعاملت مع العلامة بشكل مختلف وفقدت كل الأشكال والمضامين الحداثية أهميتها، فأصبح الشكل المسرحي ينهض على التشظي والتناثر والتقويض ورفض المدلول المركزي أو الشامل الذي يقترحه منتج الخطاب.

أولاً: إجتياز حدود الشكل.

حاولت تجارب مسرح ما بعد الحداثة تجاوز حدود الشكل الفني للتخلص من الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح. في الشكل المفتوح تكون الحكاية عبارة عن مجموعة عناصر متناثرة ومكتفة بلا تسلسل وتقوم على الإنقطاع والتبعثر، من غير إلزام بوحدة الفعل، أو وحدتي الزمان والمكان، ولا يفرض الشكل معنى محدداً^(٣١). فالمسرح المتجاوز للشكل يتمظهر في صورة طقس يجنح نحو الخيالي الذي يستحيل معه تقديم أي دلالات أو معنى نهائي مع قصة يتعذر تتبعها على خشبة المسرح.

واللاشكك يدحض مفهوم السببية، والتسلسل الزمني والمعنى القار والنهايي وفكرة الجوهر والهوية، والمثال على ذلك مسرحيات (روبرت ويلسون). ففي تعامله مع البنية المسرحية، لا يهتم ويلسون بالتسلسل السببي المعتمد على تتابع الأحداث زمنياً ومنطقياً؛ بل يتبع نموذجاً إيقاعياً أو هندسياً يتأسس على مبدأ الصدفة بحيث "تظهر العناصر في الفضاء لتستقر لفترة زمنية ما ثم تمر بعملية مستمرة من التحول إلى أن تتلاشى وتختفي من الفضاء دون سبب أو دافع معروف لظهورها أو إختفائها"^(٣٢)، فيكون شكل العرض قريباً من شكل الحلم من الناحية البنائية خاصة أن تنوع الأساليب الفنية في خليط من الصور والإشارات مقرونة بالمؤثرات الصوتية، إحدى الإشارات في إقتران العرض المسرحي لديه بالهلوسة إذ "يتحول الجو العام للعمل المسرحي إلى صور غامضة وسحرية تماماً مثل صورة الأحلام، حيث لا يوجد بناء درامي يتطور من خلاله حدث أو نمو شخصية"^(٣٣). بهذه الطريقة يتم دحض مركزية السبب والنتيجة.

بنية المسرحية لديه هي مسرح الحالات النفسية المعقدة، يعرض عليها كل التشوهات اللاواعية وبطريقة يطابق الشكل المستخدم للإيحاءات التي يبتغي إيصالها إلى المتلقي. لذا "تكون بنية مسرحياته موسيقية الطابع بمعنى أن الفعل هنا يقوم على التنظيم المعماري للأصوات والكلمات والحركة بشكل يعاد فيه طرح الصور أو تنويعها بحيث تشكل موتيفات معينة (...). وهكذا تصبح الخشبة بمثابة إسقاط لحالات داخلية غير سوية تكتسب تأثيراً تخيلياً إلى المدى الذي يستثير معه أشكال الفانتازيا اللاواعية لدى المتفرج"^(٣٤). بهذا تقترب البنية من الأسلوب السريالي الذي حين يريد التعبير عن الوحدة يلجأ إلى معادل صوري يتمثل بتناثر "وزعزة استقرار اللغة من خلال تفكيك تسلسل الكلمات وخلق تناقضات بين مستويات الكلام والحركة"^(٣٥). ومن هنا، يقوم العرض ما بعد الحداثي على الإنتشار والتشظي والتكرار وتكاثر المعنى بأشكال مختلفة فيعطي فرصة للعب الحر بلا قواعد بحيث يهدم نفسه بنفسه، ويكون لكل حضور غياب يوازيه، فتتحقق بذلك فكرة موت الإله، أو موت المؤلف، والعود الأبدي النيتشوي... هذه الخصائص تتجسد بوضوح في عروض روبرت ويلسون لما بعد حداثية، والتي تقوم بتحطيم جملة من المركزية المتعلقة بالعقل والمنطق وإدراك الزمن الخطي. على هذا، قام ويلسون بنقل مركز العرض المسرحي من المؤدي أو الممثل إلى المتلقي سواء على مستوى بنية العرض أو على مستوى موقع المتلقي في عملية الإتصال، حيث يتجنب فرض تأويل خاص بالمرجع على المشاهد، ويتجنب

كذلك إغلاق المعنى بشكل كامل كي يترك للجمهور المساحة الكافية والحرية ليصلوا إلى النتائج الخاصة بهم^(٣٦). فيتيح ذلك للمتلقى فرصة إختيار المعنى الذي يجده ملائماً لخبرته، خاصة أن جهده ينصب على تحفيز المتلقي، وعليه يُنظر الى مسرح ويلسون بأنه "مسرح تصبح فيه الأفعال مجرد نشاط يؤدي في فراغ، لا علاقة له بالترابط، بل ينظر الى كل عنصر في عزلة، وعلى المشاهد أن يجد المعنى في كل ما يراه، ويقرر إذا كان ما يراه فوضى أو نظام، له شكل أو بدون شكل، بل يقرر المتفرج إذا كان ما يراه مهماً أو غير مهم"^(٣٧). وهذا كله يجعل عروضه واقعة في التشظي التام واللامركزية... عبر الإعتماد على الأصوات والحركات الإيمائية المعبرة عن الشكل البنائي للتركيب الصوري، ولا نهائية الشكل وخلوه من المركز، ومقاومة المعنى، وتنمية إستجابة المشاهد الفردية، مع تجنب المعاني الراسخة الثابتة، والقواعد المنطقية العامة، والكم الهائل من التشكيلات الصورية، وضياح الإحساس بالتماسك والترابط السببي، ينتج عنه تقابلاً مع فاعل فلسفي تفكيكي الذي ينطلق من الداخل الى الخارج وجعل الخارج صورة عن الداخل وليس باعتباره ظاهرة تتمركز حولها الذات^(٣٨).

ثانياً: دحض المركزية: الرقص الدرامي ما بعد الحداثي.

على رغم من إرتباط اللغة المنطوقة بوسائل السلطة من أجل الهيمنة والتحكم، فإنها لا تتمكن، رغم قدرتها الهائلة، على التعبير الدقيق والعميق عن الحقيقة الداخلية، فهي تمثل الغياب بالنسبة الى الجسد الذي يمثل الحضور هنا/الآن. مما جعل بعض التوجهات المسرحية تهتم بلغة الجسد بالضد من لغة الحوار، فيحدث تحول من مركزية اللغة إلى مركزية الجسد على إعتبار أن "المسرح الراقص مسرح درامي في المقام الأول، بيد أن الذي يميزه عن الدراما بشكلها التقليدي والحديث هو أن المسرح الراقص يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص الذي يعتمد على الجسد مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه وإيماءاته باعتباره عالماً معرفياً قائماً بذاته وكياناً مستقلاً"^(٣٩) وهذا يعني أن الإستغناء عن اللغة المنطوقة يستدعي... بديلاً صورياً للتعبير - سواءً باستنطاق الأنماط الأصلية أو القصص الأسطورية^(٤٠) بكل ما يحمل من ثراء وقدرة تعبيرية. فأضحى البحث عن لغة أخرى أمراً لازماً، جعل الفعل الجسدي يظهر كبديل مؤثر، كما فعلت "بينبا باوش" في محاولتها من أجل "إستحداث لغة جسدية تحقق بلاغة تعبيرية تفوق البلاغة في اللغة المنطوقة، وتتجاوز بلغة الجسد صيغة الحوار الإنساني"^(٤١)، فأنتج ذلك رؤية وفهم جديدين لعملية التلقي نفسها من جهة، إضافة إلى نظرة مختلفة لعملية إنتاج المعنى من جهة أخرى. فما دامت اللغة قادرة على إحتواء المعنى نسبياً وتوجيهه وجهة تفسيرية معينة؛ فإن الجسد لا يمكن له إلا أن يعدد التأويلات بغياب العنصر الصوتي ويتيح المجال أمام التحول في التفسيرات المختلفة إعتماًداً على قدرة الحركة على إنتاج صيغ غير محدودة، خاصة أن "جسد الممثل هو وسيط تعبيرى قادر على توظيف الدلالة على نحو إشاري، ومن ثم فإن لغة الجسد هي لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيداً عن اللغة المنطوقة"^(٤٢). من هذا المنطلق، توجه مسرح الرقص الدرامي إلى تقويض مركزية المعنى القصدي

والإبقاء على إمتزاج الطقس بالفطرة "لطح رؤية روحية قادرة على التعبير عن أزمات الإنسان الداخلية والخارجية"^(٤٣). ورغم ميل المسرح ما بعد الحداثي الى أن أصل المسرح طقسي أو حركي، إلا أن الرقص الحديث يتجنب المحاكاة التي يعدها مركزاً مشوهاً للتعبير الحقيقي، ويرفض التقليد وتتبع السائد إلى اكتشاف أشكال حركية وإيقاعية مهمة ومهمشة وإبرازها للحضور بالقياس إلى الغياب الذي يتمثل بسلطة الأصل أو المهيمن أو السائد، كما فعلت "باوش" في عروضها المختلفة المؤكدة على جدلية الحضور والغياب "في سعيها للوصول لما هو أبعد من سطح الواقع وإلى الأعماق حطمت كل أساليب تكوين المعنى السابقة قبل أن تكتسب هي تشكيلاتها الخاصة بها"^(٤٤)، إذ يؤكد التعبير الجسدي على فكرة الحرية والتحرر من أي سلطة خارجية، فهو تعبير ذاتي حر يعتمد على حضور الجسد الحي بينما يمثل المعنى النهائي في هذه الحالة الغياب لعدم قدرة التفسير على قسر المعنى على صورة أو حالة بعينها من بين العديد من متتاليات الصور الممكنة، يقول "جون مارتن": إن "التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية"^(٤٥) وهو ما تؤكد "باوش" في تعاملها مع فكرة السببية في الفن حيث ترفض الارتكان إلى الترابط السببي، والأحداث في مسرحها لا تترايط ولا تسير على وفق الزمن الأفقي وليس الغرض أن توجه المتلقي إلى هدف تحدده سلفاً كرفض لفكرة الحقيقة النهائية أو جوهر العمل المسرحي. وترابط الصور والحركات في أعمالها حر، غير مرتتهن إلى النمو النفسي أو القوة السيكلوجية، وثمة دحض للمنطق "إذا كان هناك منطق ما فإن هذا المنطق لا ينتمي للوعي والإدراك بل للجسد وهو منطق لا يلتزم بقوانين السببية بل يلتزم بمبادئ المشابهة. ولا يعتمد منطق العواطف والأحاسيس على العقل"^(٤٦)، إذ تبني رؤية "بينا باوش" على فكرة التناقض والاختلاف وكذلك على فكرة التحول التي لا يقصد منها الخداع أو الإستعراض أو التسلية أو تنويم الوعي "ولا يخدر المسرح الراقص الحواس بل أنه يشحذها لما هو واقعي فعلاً. ويصبح المسرح معملاً حيث يسمح المؤلف/ مصمم الرقصات للعناصر المختلفة أن تعمل معاً وأن تناقض بعض وتتكامل وأن تتحد لنعطي رؤية جديدة"^(٤٧). إن فرض النصية والإنحباس في الإهتمامات الأدبية والإرتهان إلى التقاليد والأطر الكلية تجعل الإنسان أسيراً للمركز والذي يتمثل هنا بالنص والعلاقات المفروضة بين الأشياء والعالم، تلك التي ترفضها "بينا باوش" وترفض معها الإنحناء للسلطة، وتجعلها تسعى خلف شكل جديد من العرض المسرحي رفضاً للحضور أو الشمولية المرضية التي يصفها "نيتشه" في إرادة القوة بأنها السذاجة المفرطة للإنسان الذي يفترض في نفسه بأنه معنى ومقياس لقيمة. ومثل هذه الرغبة يتم التعبير عنها في المسرح كوسيط في المرحلة اللاهوتية التي أسقط من خلالها المؤلف في الثقافة الغربية وهم السيطرة والحضور والفعالية على المعنى والتفسير"^(٤٨). وإمعاناً في رفض النصية، تلجأ "باوش" إلى فن الكولاج، أو صيغة المونتاج والذي "لم تستعره من المسرح اللفظي أو الأدب وإنما خلفته من التقاليد الأقل شأنًا في بيئتها أي ما هو هامشي في المسرح - مثل الفودفيل والميوزيك صول والرفيو - يكتسب

واقعيته من الأحداث والمواقف الفردية متغاضياً في أثناء ذلك عن أي تقليد درامي للحبكة^(٤٩)، ولا تكون التفاصيل في عروضها ممكنة التفسير بل تتسم بتعدد الأبعاد واللاتكامل والتناقض "ولا تمثل البداية والنهاية حدوداً زمنية في التطور النفسي للشخصيات بل أن مبدأه الرئيسي هو دراما الفقرات الفردية والتي تتعامل مع الموتيفات بشكل حر"^(٥٠)، تلك الفقرات التي تتربط في عملية التلقي حين يقوم المتفرج الفاعل والقادر هو الآخر على إدراك تحرره من أي سلطة، ولا مركزية المعنى المطروح وإمكانية قيامه بدور أساسي في خلق العرض المسرحي غير التقليدي من جديد.

ثالثاً: مناهضة السرد.

السرد بشكل عام هو طريقة الإخبار عن أحداث معينة سواء كانت مروية لفظاً أو كتابة أو باستخدام الصورة والحركة^(٥١)، وهو في المسرح يقترن بتعبير أرسطو عن محاكاة الفعل بالفعل أو محاكاته بالروي بمعنى الفصل "بين التمثيل كعرض للحدث على أنه يحدث هنا/الآن، وبين السرد كإسترجاع لحدث من الماضي عن طريق روايته في الحاضر"^(٥٢). تلك الصيغة التي حورها "بريخت" إلى السرد المقصود، حيث يُقطع تسلسل الأحداث المؤدي إلى التغريب وليس السرد بغرض تكثيف الفعل الدرامي وتركيزه على فعل محدد. في حين تتطلق مقاومة السرد كما عند "اليزابيت لوكونت وكارين فينلي" وعروضهما، من الحاجة إلى التخلص من المطلق والنهائي، تلك التي عبر عنها "ليوتار" في معرض استكشافه لتناقضات الحداثة بقوله: "لقد دفعنا ثمن حنيننا إلى الكل والواحد، وكان ثمنًا باهظًا بما يكفي.. والآن دعونا نعلن الحرب على الوحدة الكلية"^(٥٣)، فحاولت العروض الراقصة أن تتغلب من إلحاح الدراما الطبيعية، وقامت بإنتهاك السرد من خلال الإستعراضات والرقص والفودفيل والمحاكاة الساخرة واستخدام الفيديو وشاشات العرض السينمائي، لكسر السرد الأفقي المتتابع انطلاقاً من التفكيك وإعادة التركيب تمهيداً إلى كسر مركزية المعنى والتفسير الأحادي، بحيث "إن الفرقة تتبنى إتجاهاً تجريبياً حقاً نحو جمع أنواع مختلفة من النصوص والقصة أو الأساليب. أحد النماذج في هذا المجال هو فنان ما بعد الحداثة الذي تكلم عنه ليوتار، والذي يعمل دون قواعد لصياغة قواعد لما سيتم عمله"^(٥٤). ففي إحدى عروض فرقة "وولستر كروب" المعنون "طريق ٩١" استخدمت المخرجة مجموعة من الأساليب المتنافرة، مما أدى إلى تصادم النصوص وتصارع الصور بحيث أن الأسلوب في هذا العرض "يعتمد على تشتيت المركز أو النواة والجمع بين عناصر متناقضة تماماً والمقابلة بينها بهدف إفساد أي محاولة لتقديم تفسير وحيد للعرض أو قراءة واحدة"^(٥٥). ثمة رفض لفكرة أن وجهة نظر ما هي الوجهة الحاسمة أو غير القابلة للجدل لأن ذلك يناقض إمكانية وجود تفسيرات أخرى له، فيكون سعي العرض إلى "تأكيد حقيقة الاختلاف والصراع ويفحص العلاقة بين نسق القيم والمنظور من خلال طرح صور مختلفة تتسم بالغموض، وتثير الجدل والخلاف، وتقاوم أي تفسير سهل أو شرح مبسط"^(٥٦). إذن، أول خطوات إنتهاك السرد طرح مفهوم الاختلاف على اعتبار أن داخل كل شكل أو صورة ثمة

صراع ما بين منظور وآخر، بحيث لا يتيح المجال أمام النظرة الشمولية التي تنفي الاختلاف، فيكون نسق القيمة معتمداً على موقع الرائي وموقفه من الموضوع. وهذا يقود إلى إستخدام أسلوب معين ومصادمته مع أسلوب مختلف ويكون غياب الأسلوب هو الأسلوب باستخدام التحوير والخلطة. تشير "لوكونت" إلى القصدية في تشويه الأساليب وإعادة صياغتها بقولها "إنني التزم بأسلوب الأعمال الفنية التي أختارها، لكنني أقوم بوضع أساليب الآخرين في إطار خاص لأجعلها تفصح عما أريد، فأنا أخضع أعمال الآخرين للإطار والسياق الذي أختاره للعرض"^(٥٧) ولا يكون لأي من الأساليب هيمنتها أو صوتها الحاسم؛ بل تتعرض للتفسير المزدوج فيكون هناك تغريب ناتج عن استخدام المفارقات الساخرة التي تتفاقم من خلال التقابل والتضاد بين عناصر العرض. وهذا الأمر، يتعلق برفض المركزية والميل نحو التحول للنصوص المتداخلة "إلى أشكال منحنية تشير إلى أنه داخل هذه الأنساق التي تبدو منتظمة يوجد اضطراب أصيل أو عدم إنتظام. والباعث على هذا التحول في أعمال كروب هو عادة العرض الذي يتحرك نحو لا مركزية النص الدرامي"^(٥٨). ولا ينتهي الأمر إلى التشكيك بالأساليب وحدها، إنما يتشكل العرض من كولاج من نصوص وأحداث وصور سابقة من أجل اللعب على "رغبة المشاهد في إكمال النص وإغلاقه"^(٥٩)، ومن أجل إثارة الشكوك حول الحدود الشكلية والموضوعاتية للعرض. تجد هذه الرؤية مصداقها في "فن الكولاج" حيث تتوازن القيم لكل العناصر ولا يحسم الصراع بسبب تناقض التفسيرات. في فن الكولاج الذي يعتمد على تداخل الأشكال وتنوع الأساليب، تلجأ "وولستر كروب" إلى طرح العنصر ونفيه، لأن الكلمة "تتجاوز قصديتها المباشرة وتستدعي المتلقي لتأويلها، لأنها- أي الكلمة- محملة بالفرضيات المتعددة لمعناها والنص له أبعاد متعددة والكتابات تتعارض وتتلاقى بعضها مع البعض، وهي تحت التحليل النقدي الذي قد يضعها في قائمة عدم أهليتها فهي مجموعة اقتباسات متعارضة في صياغتها الأسلوبية ضمن العرض"^(٦٠). تعيد "لوكونت" تشكيل الوسائل والأساليب بشكل دائم وقد تدمر بعض الأشكال وتستبدلها بغيرها وتقوم بتحويل أشكال أخرى إلى ما يناقضها وليس هناك ثبات أسلوبى أو قالب تنتمي إليه، خاصة أن عروضها تقاوم التصنيف ولا تعترف به، فلا هي تقدم قصة متسلسلة ولا هي تتجه للعلاقات النفسية ولا السرد هو الإطار المحدد للعرض "إن إتجاه فرقة الوولستر يشجع إستجابة تفكيكية نحو النصوص المتنوعة وأساليب التمثيل"^(٦١)، هذه التفكيكية التي تشمل الرؤية مثلما تشمل التعامل مع الأساليب السردية داخل العرض. يؤدي الكولاج الى التناص المفتوح بمعنى أن هناك توازي وتداخل بين النص الأصلي والنص الجديد من غير إلزام بمقولته أو أفكاره، فالتناص "تنتفي في ظله فكرة "العمل" الفني باعتباره وحدة كلية متكاملة مستقلة وقائمة بذاتها، وتظهر فكرة العمل الفني الذي يضع نفسه في علاقة دائمة مع نصوص سابقة، يمكن تفسير عناصره في ضوءها على أوجه مختلفة"^(٦٢)، وفي ذلك نفي لفكرة الجوهر سواء ما تعلق منه بجوهر العرض المسرحي، أو جوهر المعنى النهائي. إن إستدعاء أسلوب معين لا يجلب معه كل خصائص الأسلوب المستدعى؛ لكن يتم عزله عن محيطه وإقحامه في سياق مختلف

متجاوزاً مع أسلوب آخر، فينفصل الأسلوب المستدعي من بنيته السردية الأصلية وبالتالي من دلالاته الأصلية، ويكون هدم الأسلوب من داخله واعتماداً على مقولاتها الخاصة.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١- تعد اللامركزية إحدى معطيات الفواعل الفلسفية والتي أنتجت تحولاتها أثراً فعالاً في التغيرات المروعة للعرض المسرحي، بالإضافة الى تجاوزها فاعلية العلاقة بين النص/ العرض في مسرح ما بعد الحداثة.

٢- يعتمد مسرح ما بعد الحداثة على التداخل الصوري والإزاحة لبعضها بعض، فينتج عنه قيام أشكال معقدة ومركبة تنتفي معها أي مركزية أو مرجعية للعرض المسرحي.

٣- لا يرتبط الشكل بالموضوع عبر علاقة تفسيرية وإنما العلاقة اعتباطية، تحكمها قواعد وأعراف اتفاقية، وبهذا فأن كل حركة تحمل فكرتها في داخلها، وعليه لا يمكن التوصل الى وحدة متماسكة في علاقة الشكل بالمضمون، إذ يغيب المركز وتلتبس هوية العرض في مسرح ما بعد الحداثة.

٤- يتجه التساؤل في مسرح ما بعد الحداثة الى دحض هوية المسرح القائم على النص وذلك أنه مسرح غير خاضع للحكاية أو السرد، يعمل على إعادة تموضع المتلقي في العرض المسرحي ومساهمته الإيجابية في التواصل معه وإعادة إنتاجه.

٥- يقوم العرض ما بعد الحداثي على الإنتشار والتشظي والتكرار وتكاثر المعنى بأشكال مختلفة وتحطيم النص والتزامن والتركيز على الحقيقة الذاتية وأحادية المعنى تسهم في تحقيق اللامركزية في مسرح ما بعد الحداثة، فيعطي ذلك فرصة للعب الأدائي الحر في تجاوز للقواعد التقليدية من خلال عملية الهدم والبناء.

٦- تتولد اللامركزية عن أنفتاح التأويلات المتصادمة في تشابك العلاقات المتعددة بين عناصر العرض وفي تحولاتها المبنية على التنوع والتكاثر، إستناداً الى لامركزية المعنى والسببية وجوهر الحقيقة القارة والنهائية.

٧- تفعل اللامركزية، على المستوى الفني في عروض مسرح ما بعد الحداثة، حين تنقيد اللغة المنطوقة وينفتح المعنى وتبرز العلاقة الجدلية بين العقلي واللاعقلي ويصبح محوراً أساسياً لعلاقات الحضور والغياب.

إجراءات البحث

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

يشتمل البحث على إختيار مسرحية (نهاية الأرض) بوصفها عينة قصدية تم عرضها في عام (٢٠٠٦)، وبحسب ما يرى الباحث: إن هذا العرض قد توفرت فيه أغلب فرضيات الرؤية الإخراجية لما بعد حداثة باختلاف رؤاها الفنية والفكرية التي عالجت موضوع الفاعل الفلسفي وتحولات المركزية من حيث

خصائصها وإمكاناتها الدالة على تجارب مسرحية جمالية بلورت مجموعة من الأفكار الفلسفية والفنية إنسجماً مع معطيات البحث.

ثانياً: منهجية البحث:

وظف الباحث المنهج الوصفي التحليلي، لملائمته متطلبات الظاهرة موضع البحث.

ثالثاً: أداة البحث:

لجأ الباحث إلى استخدام الأداة الآتية في مسار تحليل عينة البحث وهي:

- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات لتحليل عينة البحث.

رابعاً: تحليل عينة البحث:

تحليل العينة

مسرحية: نهاية الأرض.

إخراج: فيليب جنتي.

تصميم الرقصات: ماري اندروود.

قُدمت على مسرح لا تراب ريفز في فرنسا.

مسرحية "نهاية الأرض" هي قصة رمزية للقاء بين كائنين (الكائن-الرجل والفتاة ذات الرداء الأحمر) اللذين ينبعان من عالم الأحلام ويتشكان بالوهم والهلامية. تسعى الشخصيات الى هدف غامض، ولا يمكن إلا إستنتاج حكاية شبحية خلف البناء السريالي تتأسس على رسالة من الكائن إلى الفتاة. ثمة من يتجسس على "الفتاة" وعلى "الكائن" من أجل التحكم بهما وتحديد طريقهما وعرقلة حركتهما بالإتجاه الذي يرغبون فيه. "الفتاة" كائن صغير يتحرك في الظلام، من أجل الوصول الى الكائن؛ غير أن الآخرين المتشابهين والمتحركين لهدف مشترك يمنعانها ويوجهونها ويحركونها أو قد يساعدهنهما. في هذه الرحلة، المليئة بالغرائبية واللاتحدد تتصارع القوى وتبرز الذكريات والمشاعر التي تتمظهر بشكل جديد في كل مرة يحدث التصادم بين الفتاة والكائن مع الكائنات التي تتحكم بهما. تجاوزاً، يمكن عد العرض المسرحي هو حركة الصور التي تروي قصة بحث محموم عن امرأة يقف الآخرون حائلاً بينهما بطريقة خلط إستثنائية بين الوهم والواقع في وضع من التحول الدائم. إذ تعبر بنية العرض السردية عن محاولات الخروج التي تبوء بالفشل وكأن الشخصيات مغرمة ومتعلقة بعقباتها ولا تتمنى الخلاص منها. وما إحياء الكآبة إلا نتيجة لإلحاح الماضي فتكون مواجهة ما لا يطاق إستمراراً في السقوط في الفوضى ثم الهاوية، فيتم الإنشاء بالقيّد الخاص. وكما هو الحال في الأحلام، لا يمكن التأكد من أي شيء وليس ثمة ثوابت أو مركز. توجد علامات في الطريق والشخصيات لا نعرف كيف تنشأ، وكيف تخفي وكيف تتبادل الأدوار، أنه عالم من الأوهام والسحر.

في عرض "نهاية الأرض" أختار "جينتي" أن يشكل رؤيته ليس على نص مسرحي متكامل، بل على تصورات وأحلام شخصية بالإضافة الى أحلام مصممة على الرقص من تصميم المساعدة له في الإخراج "ماري اندروود".

يتكون النص من صور لا يربطها خط درامي تقليدي متصاعد. ومع غياب النص المكتوب يبرز الغموض في العلاقات بين الشخصيات أو المؤدين بالأحرى في سياق لا خطي يفتقر الى القصة أو الحكاية أو الحبكة خاصة حين تختلط الشخصيات والدمى بطريقة غير مسببة مع الاستعصاء على التحديد. في عرض "نهاية الأرض" يتم تفكيك المدلول المتعالي للمعنى أي أنه لا يتحقق نهائياً وليس ثمة إقرار بإكتماله فيصبح تجاوز النص تعبيراً عن التوجه نحو تنقل المعنى اللانهائي وتحوله. و"جينتي" يرفض أي إحالة الى أصل أو نص باعتباره المثل الأعلى الأبستمولوجي في المسرح. ولأن الذات هي منطلق الرؤية، فثمة إقصاء لمظاهر الوعي والقصدية والمعنى تصل الى درجة تحرر التأويل من أي أساس له أو أي سلطة فلا يتعلق الأمر بعدها بالعقلنة التي رفضها "فوكو" والتي تركز السلطة، سلطة النص هنا، وتربطه بالقصدية. يدحض "جينتي" في هذا العرض مفهوم القصدية النصية عبر غياب النص نفسه/ ومن ثم غياب السياق الموحد، فيكون للفعل تطوراً من غير أسباب عقلانية ويتم التأكيد على الطفرات والتحولات الفجائية التي تساهم في ظهور البنية واختفائها في الوقت نفسه وتؤدي الى تنافر بين معرفتنا وبين تحولات الصورة والتأكيد على وهمية الاعتقاد بالحقيقة فيصبح هذا التفكير الجديد بعلاقة المرجع (أي النص) لا يجد إلا الفراغ والاختلاف. بهذه الطريقة، يستند المخرج في تعامله مع النص على فكرة موت المؤلف، ولا مركزية المعنى، عبر إنتهاك فكرة النص المسرحي نفسها وإعادة خلق التصورات الحلمية من جديد بعيداً عن أي سلطة، سواء كانت سلطة المؤلف أو النص أو شكل العرض لتكون السلطة الوحيدة كامنة في الفضاء أو الإنشاء متعدد الأبعاد. الأمر الذي يقودنا الى ما تجسد في العرض المسرحي لعلاقة الحقيقة بالمعنى.

في الوقت الذي يُبرز العرض حالة ما يسارع الى تعزيز عدم التجانس بينها وبين الحالة التي تليها، فتصبح الفجوة كبيرة بين إدراك الأولى المتناقض مع ما تطرحه الثانية وهكذا تستمر سلسلة التوترات والتفكك المؤدية الى توالد المعاني. ومهما كانت تلك المعاني المقترحة فليست من النوع المكتمل ولا المنسجم مع القوالب العقلية الجاهزة لأنها ببساطة مناقضة للفكر والحقيقة والمنطق. إن المشاهد المتوالية تعزز تفكيك نفسها ولا تجمعها بؤر دلالية يمكن الإستناد عليها من الزاوية التأويلية. فقد اعتمد المخرج، في تتابع الحركة والانتقالات المكانية والزمانية في العرض على استراتيجية أساسية تحيل الى اللامركزية وهي عملية التقويض الداخلي بمعنى أن الشكل يخلق في داخله تناقضاً أساسياً بحيث لا تتم الإجابة عن التساؤلات المركزية في تلقي أي عمل فني

مثل ماذا يحدث؟ لماذا يحدث؟ وما دلالة هذه الحادثة؟ تحليل هذه التساؤلات الى فكرة النسبية بحيث أن وجهة نظر المتلقي والخلفية الفكرية التي ينطلق منها هي الأساس في محاولته إيجاد تفسير للتناقضات ولعمليات التقويض المستمرة التي يبرزها العرض. فالفتاة تتحول الى فتاة أخرى تضطهد الأولى ثم تصبح مضطهدة منها بطريقة ينقض التفسير نفسه كلما حاول أن يستقر على رؤية معينة. على ذلك، تتحول الحقيقة الى وهم، ويصبح أي نوع من الفهم ما هو إلا سوء فهم. ومن هنا يكون الارجاء والاختلاف على اعتبار أن أي إستقرار مفاهيمي يتم تقويضه من داخله عبر التشكيك والتشويه والتداخل بحيث يتعرض النسق الى الإزاحة والإعتراض والتصدع، بلغة دريدا. فلا يعود هناك أي نوع من التوافق بين الصور والحركات وبين عالم الشخصيات أو الكائنات نفسه، فهي تتنافر مع ذاتها مرة ومع الآخرين مرة ومرة مع الفضاء الذي يحتويها. ففي مشهد الإتجاهات، وحينما تبدأ رحلة الكائن صاحب الحقيقة للبحث عن الفتاة، تظهر مجموعة من الشخصيات تحمل رسم شعاع يشير مرة بإتجاه اليمين ومرة بإتجاه الشمال، مرة الى فوق ومرة الى تحت. ويظل الكائن يتنقل بين الإتجاهات تائهاً وضائعاً غير مدرك سر اللعبة. وكلما أقترب من الفتاة أكثر أبعدتهما المجموعة الحاملة للإتجاهات، ثم يتم إستبدال الفتاة ذات الرداء الأحمر التي تتضمن الى المجموعة بفتاة أخرى ترتدي الزي نفسه، ويتحول الرجل ذو الحقيقة الى رجل مطابق له يحمل مظلة. فالضياء المقصود من استخدام الاتجاهات يرافقه تضاعف في الشخصيات وتداخل بينها. وهكذا يتعارض الوجود مع اختفائه ويتكرر ذلك على مدار العرض المسرحي، فرغم أن شخصية "الفتاة" موجودة بحضورها الفيزيقي إلا أنها تتحول الى دمية أو الى كائن آخر أو تختفي في حفرة أو تُستبدل بشخصية أخرى أثناء حضورها فيحصل نفي للحضور رغم أنه يمثل مركزاً يدحضه الوهم. إن حضور الفتاة يتصادم مع حضور الآخرين وينتج عن إلتقاء الحضورين غياب رمزي للطرف الأضعف "الفتاة" وهيمنة للطرف الأقوى "المجموعة". من جهة علاقة المعنى بالحضور، يبدو حضور الآخرين نهائياً ونقياً ومتطابقاً مع نفسه وكأنه لقاء بين ما هو إيجابي أو بسيط أو جوهري وبين ما هو سلبي ومهجن وعارض إلا أن النسق الأساسي هو نسق الاختلاف وليس نسق التطابق فيكون ذلك طريقاً الى اللامركزية رغم أن عنصر القوة يظل طابعاً لطرف معين "الآخرين" بالضد من الطرف المضطهد "الفتاة" و"الكائن". ورغم أن الحقيقة تتسخ الوهم؛ إلا أن "جينتي" يعبر عن الوهم القابع في الحقيقة وهو بذلك يهدمها من داخلها. ثمة إنتقال من الأوهام الى الواقع، عبر عالم تتشابك وتجتمع فيه الصور السخيفة والمضحكة والقاسية بدون منطق سردي، كما هو الحال في الحلم باعتباره صوراً تبحث عن التصدعات القديمة، وتوقظ المخاوف الأولى، والرغبات الأولى وتشهد على الهلع والحيرة الداخلية التي تقبع في خفايا الإنسان. إنها مواجهات جسدية تجذب وتثبت الإنسان في الفضاء في مقابل نزعاته الداخلية. أنه مسرح يتجاوز فيه الإنسان حالته البائسة ليصعد إلى الحلم اللامتناهي، مسرح حيث يوجد السحر والوهم للقضاء

على العقلانية والإنزلاق إلى عالم اللاوعي، والسماح للمشاهد بتمديد الصور المقدمة له وإرسال نفسه إلى مراهية الخاصة. على ذلك، يقوم العرض عند "جينتي" على تتابع الصدمات وخلخلة التأويل ورفض الرؤية الحداثية لأن العالم من التعقيد بحيث لا يمكن للسرديات ولا للخطاب التنويري أن يتسع لمقتضيات المخيلة ما بعد الحداثية ولا للإشكالات الفلسفية المعاصرة، وذلك صدى لفكرة ليوتار القائمة على تفتيت مركزية السرد المتعالي مما يحض المرجعية، خاصة أن العرض ينفي حتى مرجعية الشخصية ويقدم الشخصيات على أنها أدوار يقوم بها أكثر من ممثل. بتعبير آخر، إن مركزية الذات كمرجع للشخصية المسرحية قد تم إستبدالها بما بعد السرد والانتقالات الزمانية والتحولات المتواصلة واللعب خارج هيمنة أي خطاب مؤكد أو مركزي. لذلك يبقى المشاهد في حالة تشكك إزاء المعنى لإنقاء التفسير الشامل وما الانتقال من نقطة إلى أخرى إلا نفي للتقدم المضطرب كتعبير عن أن الفكر أو الأيديولوجيا أو المعنى كسرديات كبرى لا يمكنها إنشاء خطاب تواصل مع المتفرج يبدأ بقواعده الإنشائية متشككاً بها ورافضاً اعتبارها مسلمات أساسية. بكلمات أخرى، يقوم العرض بتحطيم مقولاته ويتساءل حتى عن مصداقية ما يطرحه وذلك من خلال اشتغال الحركة الواحدة أو المشهد الواحد على إتجاهين متعاكسين: يسير الإتجاه الأول إلى الأمام؛ بينما يتحرك الثاني إلى الخلف وما بين الشد والجذب تبرز الفجوات والانقطاعات المعرفية وخاصة في عملية التفسير والفهم، فيكون الإنتصار -كما يؤكد ليوتار- للحد الأدنى المشترك للمدلول، أو لدرجة صفر المعنى، وللحظة الآنية الخالية من التاريخ ومن الجذور والمنطلقة إلى مستقبل ليس له ماضٍ أو أصل ثابت، فما يتصف به الشكل هنا هو الفورية وفقدان الذاكرة وليس الاستمرارية والتواصل، ما ينتج عنه لا شكل أو لامركزية محددة.

بذلك، يضعنا العرض أمام تحدي الإستجابة التي تحاول الإستقرار على ثوابت ومراكز وسرديات في حين لا يستجيب الشكل إلى هذا الكسل بسبب تحطيم المركز نفسه وشموله بتحويلات عديدة بضمنها تحولات المعنى الفني أو الخاص بالمرويات الكبرى والأيديولوجيا على السواء. فلا يتطلب العرض من المتلقي أن يذوب في الإيهام لكون العرض يقدم نفسه كلعبة وليس بديلاً للحياة، ولا يتطلب رؤية نقدية للواقع انطلاقاً من أيديولوجيا يسارية من أجل تغيير العالم؛ إنما يذهب إلى أسئلة أكثر معاصرة مثل سؤال الماهية والوجود والمركز والهامش تلك الأسئلة التي تعد أساسية في عرض "نهاية الأرض" ومن نفيه لسؤال الهوية والذات والجوهر. لأن ما يتم أدراكه فيما يخص الكائنات المشاركة في العرض مشوشاً فإن الهويات مشوشة كذلك. يأتي التشويش من إنتقال دور الفتاة لأكثر من ممثلة وكذلك إلى الدمية الكبيرة ذات الرداء الأحمر. إن اكتشاف ماهية الشخصية أمر عسير بحيث تغيب الحقيقة ولا يتبقى سوى التأويلات التي لا يمكن اليقين أو التأكد منها. إن فكرة الماهية أو الجوهر في هذا العرض ضد العقلانية المتجانسة إذ إنها تدحض فعل العقل في أدراك أي بعد إنساني منسجم

ومتجانس لهيمنة ما هو إنتقالي وعرضي على ما هو ثابت ونهائي. وهذا يؤدي الى ضرورة إستحداث آليات جديدة لإستكناه الفضاء اللاعقلي المعروض. إن ثمة فكرة خطيرة يعبر عنها تبادل الأدوار بين الشخصيات من أن الحقيقة لا تعني التطابق، فيمكن أن يشير العرض الى الحقيقة الإنسانية من غير أن يفرض شكلاً مستمراً أو ماهية واحدة. بمعنى أنه يمكن التعبير عن رحلة "الفتاة ذات الرداء الأحمر" من خلال إيجاد فتاة أخرى ترتدي الرداء الأحمر أو دمية ضخمة ترتدي الرداء الأحمر من غير أن تكون الاستمرارية هي المعبر عن تلك الحقيقة. فليس هنالك تمثيل مفضل ولا ذات متعالية إنما بعض التشابهاة الخارجية التي تعبر عن وجهين: الأول الاستمرارية والتواصل، والثاني الاختلاف والتباين. وهي عملية معقدة ومركبة تجعل المشاهد على أرض رجراجة من اللايقين. ويظل يتساءل من هي هذه الشخصية المتحولة ومن تلك التي استبدلتها، ولماذا يتم التحول؟ وينتهي هذا التحدي في اكتشاف العلاقات الى نتيجة مربكة من أن المعنى لا يتوقف في حل نهائي بل يقع التفسير دائماً في غابة الإبهام، فيكون ذلك هدفاً للتخلي عن الأسئلة التقليدية والتلقي التقليدي، ولا يمكن بعدها الإطمئنان الى المعطيات ولا تستقل الطريقة التي تبنى فيها الحالات عن الطريقة التي نستوعبها من خلالها. وهكذا يعبر عرض "نهاية الأرض" عن رفضه للثنائية التقليدية المتمثلة بالروح والجسد لتدخل الأجساد وإنتقال الهويات، ولا يعترف بمطابقة المعرفة للواقع بل أنه يمكن الوصول إليها من خلال تشويه الواقع والإبتعاد عنه، وكذلك عن طريق تفهيت المركز.

في عرض "نهاية الأرض"، أنتجت الفواعل الفلسفية المتعلقة بما بعد الحداثة تحولات عديدة ترتبط باللامركزية سواء من خلال علاقة السلطة بالمعرفة والمعنى، أو السرديات الكبرى أو المظهر والجوهر أو الحقيقة، كان لها أبلغ الأثر في عروض مسرح ما بعد الحداثة. فقد استثمر العرض هذه الفواعل، واشتغل بطريقة تنقض أسس الحداثة لإنشاء عرض حي ما بعد حدائي بامتياز.

النتائج ومناقشتها

الفصل الرابع

أولاً: النتائج ومناقشتها

بعد تحليل عينة البحث تم التوصل الى مجموعة من النتائج الآتية:

١- اجتياز حدود الشكل ناتج عن التغير والاختلاف واستبعاد النص فلا يفرض الشكل معنى محدد كما في مسرح (روبرت ويلسون) الذي يوظف أشكالاً متناقضة متحررة من أي منطق ولا تؤدي معنى محدداً، فيصبح تجاوز النص تعبيراً عن التوجه نحو تنقل المعنى اللانهائي وتحوله. إن المعاني لا تلنقي بل تتناثر وتتناقض وتختلف حيث إن المشاهد المتوالية تعزز تفكيك نفسها ولا تجمعها بؤر دلالية أو نصية يمكن الاستناد عليها من الزاوية التأويلية.

٢- يقوم الرقص الدرامي على الابتعاد عن المحاكاة والتقليد ويستثمر الأشكال المفتوحة والتلقائية والسريرية ومساهمة الراقصين على أساس إن اللغة الجسدية لغة طقسية من جهة، وذاتية من جهة أخرى، تركز على لغة الإشارة وكأن المسرح لعبة أو حلم يتسم بتحول الشخصيات والحركة والأشكال المستخدمة وغياب الحقيقة عبر التشكيك والتشويه والتداخل بحيث يتعرض النسق إلى الإزاحة والإعتراض والتصدع. وفي الرقص الدرامي الحديث رفض للترابط السببي للأحداث والحركات وعدم الإعتراف إلا بمنطق الجسد المعتمد على اللعب والانفتاح والأشكال غير المحددة.

٣- يشغل العرض ما بعد الحداثي على الحد الأدنى المشترك للمدلول، أو لدرجة صفر المعنى، وللحظة الآنية الخالية من التاريخ ومن الجذور والمنطلقة إلى مستقبل ليس له ماضٍ أو أصل ثابت، فما يتصف به الشكل هنا هو الفورية وفقدان الذاكرة وليس الاستمرارية والتواصل نتيجة تحطيم المركز.

٤- إن فكرة الماهية أو الجوهر في عروض ما بعد الحداثة لا تتلاءم مع اللاعقلانية في العرض المسرحي ما بعد الحداثي خاصة أنه يدحض فعل العقل في إدراك أي بعد إنساني منسجم ومتجانس لهيمنة ما هو إنتقالي وعرضي على ما هو ثابت ونهائي.

٥- في عرض مسرحية نهاية الأرض — (فيليب جنتي) لا تخرج معظم أشكال العرض الفنطازية من الناحية التأويلية عن فكرة الإحتمال والإمكان مما يخلق فجوات عديدة يكون على المتلقي أن يجيب عليها أو يملأها ويعيد رسم العلاقات والتصورات الشخصية لغياب أي مرجعية يمكن الإطمئنان لها عبر الإدراك والتأويل الشخصي.

٦- تأثر المخرج المسرحي بالفاعل الفلسفي الذي قال بالنسبية واللاتحدد والتفكيك، ومن ثم استثمر الفاعل المسرحي ذلك، سعياً إلى توظيفها في الرؤية الإخراجية القائمة على تفكيك العلاقات كمحاولة لإبراز عدم التجانس وفقدان الحسم واليقين في مسرح ما بعد الحداثة، وبذلك لا يعنى المخرج بترتيب وتنسيق عناصر العرض بقدر ما يكون العرض المسرحي تشويشاً دلاليًا في الحكم بسبب غياب المدلول وهيمنة الدال، ينتج عنه عملاً يقلت من المعنى ويغيب عنه المركز والترابط الداخلي والمنطق السببي.

٧- لا تقدم الأحداث في مسرح ما بعد الحداثة عبر تسلسل حوارى درامى يستند على الترابط والاستمرارية في رسم مشهديات الحدث، بل يركز العرض على الجسد في مناهضة السرد الحكائي ومن مطابقة المبنى والمعنى. وبذلك يضغط على اللغة كمادة تعبيرية ليهمشها ويعزلها من أجل تمزيق المعنى والغائية، وعليه يخلق العرض المسرحي لغته الخاصة عبر التقطيع الصوري والتراكب البصري للعرض المسرحي. كما هو الحال في عرض مسرحية نهاية الأرض للفاعل الإخراجى فيليب جنتي.

ثانيًا: الاستنتاجات

يمكن الوقوف على الاستنتاجات الآتية في ضوء النتائج التحليلية وهي:

- ١- تتحقق اللامركزية من خلال تجاوز مركزية السرد الأدبي متمثلاً بالنص المسرحي الأمر الذي ينتج عنه التأكيد على الطابع الصوري للعرض المسرحي.
- ٢- حالما تنفتت المركزية يتعرض المعنى الى الإنتهاك بحيث لا يوجد معنى محدد للعرض؛ بل ثمة تأجيل متواصل واختلاف وإرجاء للمعنى المؤقت الذي يؤدي الى قراءات لا حصر لها.
- ٣- في العرض المسرحي ما بعد الحداثي، فإن كل قراءة لا تهدم القراءات الأخرى فحسب؛ بل تقوم بالتشكيك في نفسها وتهدم أساسها، والقراءة الحقيقية هي اللاقراءة.
- ٤- يترافق مع لامركزية العقل والحقيقة إلغاء للمرجعيات الفلسفية والتاريخية من قبيل السرديات الكبرى من جهة والنصية من جهة أخرى واعتماد التلقي على التفسير الشخصي المؤجل دائماً.
- ٥- إنتفاء فكرة الحضور خاصة أن التناقض الداخلي يقضي على الثنائية حضور/غياب وعلى ثنائيات المظهر/الجوهر، لأن ثمة غياب في كل حضور وحضور في كل غياب.
- ٦- العرض المسرحي عبارة عن لعبة بناؤها مؤسس على الحلم بكل ما يحمله من لا سببية ولا منطقية وارتجال وصدفة.
- ٧- يقوم السرد الصوري على تفتيت مركزية السرد المتعالي مما يدحض المرجعية، كالفكر أو الأيديولوجيا أو المعنى كسرديات كبرى لا يمكنها إنشاء خطاب تواصلية مع المتفرج.

ثالثًا: التوصيات والمقترحات

أولاً- التوصيات

يوصي الباحث من خلال دراسته لموضوع (الفاعل الفلسفي) بالتوصيات التالية:

- ١- ضرورة إعطاء موضوع الفاعل الفلسفي حيزاً أكبر في الدراسات الأكاديمية لما له من أهمية بالغة في توسيع الوعي المسرحي.
- ٢- التأكيد على مراعاة الربط بين التحولات الشكلية في العرض المسرحي والسقف الفلسفي والفكري المؤثر فيه خاصة علاقة فلسفة ما بعد الحداثة بالعروض المسرحية المعاصرة.

٣- التركيز على العلاقة الجدلية التفاعلية بين الفلسفة والمسرح لأنهما تاريخياً لم ينفصلا وأثر كل منهما

بالآخر بطريقة أو أخرى، والاثر المتبادل يزداد اضطراباً مع مرور الزمن.

ثانياً - المقترحات:

١- أثر الفاعل الفلسفي ما بعد الحداثي في انتاج المعنى في المسرح المعاصر.

٢- جدلية العلاقة بين الفلسفة والعرض المسرحي في التجارب المعاصرة.

على سبيل التعريف: فيليب جينتي مخرج مسرحية (نهاية الأرض)

فيليب جنتي، المولود عام ١٩٣٨، هو مؤلف ومخرج فرنسي، مبتكر عروض مسرحية معاصرة تعتمد على المزوجة بين حركة الجسد واستخدام الدمى بكل أبعادها. تدريب في الأصل كمصمم جرافيك وكفنان تشكيلي. حصل من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٦٦ على منحة ومساعدة من اليونسكو لإنتاج فيلم وثائقي عن مسرح العرائس في العالم. خلال تلك السنوات الأربع، قام بجولة في ثمانية صحارى وأكثر من خمسين دولة. وفي عام ١٩٦٨ قام بتأسيس شركته الخاصة "شركة فيليب جنتي" وقدم عروضاً عديدة في قاعات الموسيقى "بوبينو وأولمبيا وكازينو دي باريس". بدءاً من عام ١٩٨٠، داوم على عروض دورية في مسارح باريس متبوعة بجولات عالمية ناجحة للغاية. تم عرض نتاجاته في الثمانينيات والتسعينيات في مسرح "لا فيل" حيث حقق نجاحاً كبيراً، مما سمح له بجولة في فرنسا والعالم. المسرح عنده مساحة للوهم والمتفجع هو جزء من عالم الأحلام حيث عليه أن يدع نفسه تتغمس في الأحاسيس والصور واللون والشعر البصري، وحيث المؤثرات الخاصة، واللعب، والدمى، والتمثيل الصامت والرقص تخلق عالماً سحرياً من الأحاسيس، ليس الغرض منها جعل الجمهور يسافر عبر حواسه فقط؛ ولكن جعله يقوم برحلة إلى تلك المناطق الخفية من الواقع وداخل النفس الإنسانية أيضاً. عادة ما يعتمد "جنتي" على ممثلين من أماكن مختلفة من العالم مثل فيتنام أو اليابان أو أستراليا أو فرنسا أو إيطاليا أو إسبانيا. ومن خلال أعماله لا يبحث المشاهد عن إجابات منطقية لأن الأشياء عنده تحدث والأجساد تتغمس فيما يحدث. يركز "جنتي" على عنصرين أساسيين هما تعزيز التعددية الثقافية والإعتماد أسلوبياً على فكرة المسرح المفتوح، وعروضه المسرحية هي أداء ثري وعاطفي، مليء بأنقى الغرائز البشرية، حيث العودة إلى السيرك في أصوله وجذوره البصرية والحركية. يتميز أسلوبه، كذلك، بالحركة الحرة للدمى وتداخلها مع الجسد البشري والإستغناء عن الخيوط أو الدعائم لصنع أشكاله المتحركة وإنشاء دمي صغيرة. يركز في عروضه المسرحية على أن تخلق حركات العناصر والأشكال المرنة أوهاًما بصرية تعتمد الإبهار والإدهاش. وعلى يديه، تحولت

الدمى إلى كائن ذي أثر خلاب وصادم. ونادراً ما يستخدم "النص" في إنتاجاته، مما يؤكد على ولعه الأصل بمرحلات استكشافية في الوعي البشري وخاصة حالات الذهان والتصدعات النفسية. تأثرت أعماله في بداياته بالكاباريه، مما يقترب من تقنيات المسرح الأسود، حيث تعطي الإضاءة الوهم أن الأشياء التي يتم التلاعب بها لها حياة خاصة وتكاد تقترب من التجسيم. بالإضافة إلى ذلك، تجمع أعماله في عروضها أنواعاً مختلفة من الرقص والغناء والتمثيل الصامت وألعاب الظل والضوء والموسيقى والصور، متأثراً بالتجارب الأمريكية للعرائس العملاقة، لاسيما بتجارب "مسرح الخبز والدمى".

إحالات البحث:

- ١- ينظر: إبراهيم مصطفى وآخرون: عن مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص ٦٩٥.
- ٢- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٦٦)
- ٣- تيد هوندرتش: دليل اكسفورد للفلسفة، ص ٦٦٠.
- ٤- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، ص ١٣٧.
- ٥- ارسطو طاليس: فن الشعر، ص ٣٠.
- ٦- مجمع اللغة العربية، مصدر سابق، ص ٤٨.
- ٧- إديث كريزويل: عصر البنيوية، ص ٢٢٤.
- ٨- جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص ٤٢٢.
- ٩- عبد المنعم عجب الفيا: في نقد التفكيك: نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، ص ٣١٨.
- ١٠- المصدر نفسه، ص ٣٢١.
- ١١- عبد العزيز العيادي: ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، ص ١٧.
- ١٢- عبد الرزاق الدواي: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص ١٧٤.
- ١٣- جيل ديلوز: المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو، ص ٣١.
- ١٤- ميشيل فوكو "الكلمات الأشياء"، ص ٧.
- ١٥- كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جداً، ص ٢٢.
- ١٦- المصدر نفسه، ص ٢٥.
- ١٧- زيناتي جورج: رحلات داخل الفلسفة الغربية، ص ١٠٨.
- ١٨- جوناثان كلر: التفكيك، ص ٩٣.
- ١٩- عبدالله إبراهيم: جاك دريدا الميتافيزيقا الغربية ونقد التمرکزات الخطابية، ص ٨٨ - ٨٩.
- ٢٠- المصدر نفسه، ص ٨٠ - ٨١.
- ٢١- جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، ص ١١.
- ٢٢- محمد سبيلا وعبد السلام بنعيد العالي: ما بعد الحداثة تحديدات، ص ٦٩.
- ٢٣- المصدر نفسه، ص ٦٥.
- ٢٤- جان بودريار: المصطنع والاصطناع، ص ١٥٦.

- ٢٥- المصدر نفسه، ص ١٥٧.
- ٢٦- محمد سيلا: مصدر سابق، ص ٥٨.
- ٢٧- كريستوفر نوريس: نظرية لا نقدية، ص ١٠٧.
- ٢٨- كولن كونسل: علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، ص ٣١٢.
- ٢٩- عبد العزيز العيادي: مصدر سابق، ص ٧.
- ٣٠- كريستوفر باتلر: مصدر سابق، ص ٥٧.
- ٣١- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ٢٨٥.
- ٣٢- اريكا فيشر-ليشنته: جماليات الاداء: نظرية في علم جمال العرض، ص ٢٥٤.
- ٣٣- محمود ابو دومة: تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، ص ١١٢.
- ٣٤- كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، من ١٨٨٩٢-١٩٩٢، ص ٣٨٧.
- ٣٥- شوميت ميتر وماريا شفتسوف: أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً، ص ٣٨٥.
- ٣٦- ينظر: كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص ٣٨١.
- ٣٧- محمود أبو دومة: مصدر سابق، ص ١١٢.
- ٣٨- يوخن شميت واخرون: المسرح الراقص، ص ٤.
- ٣٩- المصدر نفسه، ص ٤.
- ٤٠- ينظر: كريستوفر اينز: ص ٩٣.
- ٤١- محمود أبو دومة: مصدر سابق، ص ١٢١.
- ٤٢- مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، ص ٧٨.
- ٤٣- محمود أبو دومة: مصدر سابق، ص ١١٨.
- ٤٤- كولن كونسل: مصدر سابق، ص ٣١٢.
- ٤٥- نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ص ١٧.
- ٤٦- يوخن شميت، مصدر سابق، ص ٣٣.
- ٤٧- يوخن شميت: المصدر نفسه، ص ٣٣.
- ٤٨- مايكل فاندلين هيفل: الدراما بين التشكل والعرض المسرحي، ص ١٣.
- ٤٩- يوخن شميت: مصدر سابق، ص ٣٢.
- ٥٠- يوخن شميت: المصدر نفسه، ص ٣٢.
- ٥١- باتريس بافي: معجم المسرح: ص ٣٦٠.
- ٥٢- باتريس بافي: المصدر نفسه، ص ٢٤٨.
- ٥٣- نك كاي: مصدر سابق، ص ٢٢٣.
- ٥٤- جريج جايسكام: الفيديو والسينما على خشبة المسرح، ص ١٥٥.
- ٥٥- نك كاي: مصدر سابق، ص ١٩٥.
- ٥٦- نك كاي: المصدر نفسه، ص ١٩٦.
- ٥٧- نفسه، ص ١٩٧.
- ٥٨- مايكل فاندلين هيفل: مصدر سابق، ص ١٣٨.

٥٩- نك كاي: مصدر سابق، ص ٢٢١.

٦٠- سارة نيومير: قصة الفن الحديث، ص ٢٠.

٦١- جريج جايسكام: مصدر سابق، ص ١٥٥.

٦٢- نك كاي: مصدر سابق، ص ١٩٩.

ثبت المراجع

- ١- إبراهيم مصطفى وآخرون: عن مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٤، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤.
- ٢- إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، بغداد، دار افاق عربية، ١٩٨٥.
- ٣- ارسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار العودة، ١٩٧٦.
- ٤- اريكا فيشر-ليشته: جماليات الاداء: نظرية في علم جمال العرض، ترجمة: مروة مهدي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢.
- ٥- اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، المجلد ١، ط٢، بيروت: منشورات عويدات، ٢٠٠٨.
- ٦- باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٥.
- ٧- كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جداً، نقلاً: عن ليندا هتشون: شعرية ما بعد الحداثة، ١٩٨٨ ترجمة: نيفين عبد الرؤوف. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٦.
- ٨- تد هوندرتش: دليل اكسفورد للفلسفة، ترجمة: نجيب الحصادي، ج٢، طرابلس: المكتب الوطني للبحث والتطوير، ب ت.
- ٩- جان بودريار: المصطنع والاصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨.
- ١٠- جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة: السعيد لبيب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٦.
- ١١- جريج جايسكام: الفيديو والسينما على خشبة المسرح، ترجمة: محمد كامل. القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
- ١٢- جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، الرباط: دار الجنوب للنشر، ٢٠٠٤.
- ١٣- جون ليشته: خمسون مفكراً معاصراً، ترجمة: فاتن البستاني، بيروت: لمنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨.
- ١٤- جوناثان كلر: التفكيك، ترجمة: حسام نايل، مجلة فصول علمية محكمة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٦٦، ٢٠٠٥.
- ١٥- جيل ديلوز: المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو، ترجمة: سالم يفوت، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.
- ١٦- زيناتي جورج: رحلات داخل الفلسفة الغربية، الدار البيضاء: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣.
- ١٧- سارة نيومير: قصة الفن الحديث، ترجمة: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، بغداد: نخبة التأليف والترجمة والنشر، ب. ت)، نقلاً عن: محمد عباس حنتوش: مفهوم ما بعد الحداثة وتطبيقاته في العرض المسرح العراقي المعاصر، مجلة كلية التربية بابل: جامعة بابل، ع ٢، مج ١، ٢٠٠٩.
- ١٨- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.
- ١٩- عبد الرزاق الدواي: موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩٢.
- ٢٠- عبد العزيز العيادي: ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

- ٢١- عبد المنعم عجب الفيا: في نقد التفكيك: نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، الرباط: دار الأمان - منشورات الضفاف - منشورات الاختلاف، ٢٠١٥.
- ٢٢- عبدالله إبراهيم: جاك دريدا الميتافيزيقا الغربية ونقد التمرکزات الخطابية، نقلاً عن: محمد الزين، شوقي: جاك دريدا: ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب. بيروت: منشورات الاختلاف، ٢٠١١.
- ٢٣- كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، من ١٨٨٩٢-١٩٩٢، ترجمة: سامح فكري، القاهرة: مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٤.
- ٢٤- كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٦.
- ٢٥- كريستوفر نوريس: نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ترجمة: عابد اسماعيل، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩.
- ٢٦- كولن كونسل: علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: امين حسين الرباط، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٨.
- ٢٧- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة بلبنان ناشرون، ١٩٩٨.
- ٢٨- مايكل فاندلين هيفل: الدراما بين التشكل والعرض المسرحي، ترجمة: عبد الغني داوود واحمد عبد الفتاح، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣.
- ٢٩- مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣.
- ٣٠- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة تحديات، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧.
- ٣١- محمود ابو دومة: تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
- ٣٢- مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، اكااديمية الفنون دراسات ومراجع، المسرح (٤٤) القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، ٢٠٠٦.
- ٣٣- ميتر شوميت وماريا شيفتسوف: أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً، ترجمة: عباس منعر، بغداد: دار المتن، ٢٠٢٥.
- ٣٤- ميشيل فوكو: الكلمات الأشياء، ترجمة: مطاع الصفدي وآخرون، بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٩٠.
- ٣٥- نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
- ٣٦- يوخن شميت وآخرون: المسرح الراقص، ترجمة: قسم اللغة الانكليزية، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥.